LA COLLA DEL SAFRÀ
I LES SEVES DERIVACIONS

Xavier Soler Ávila



JOAQUIM MIR (1873-1940): *Sol i ombra* (1894). Oli. Barcelona, Museu d'Art Modern-MNAC.

Durant la darrera dècada del segle XIX, un grup d'artistes catalans de la generació postmodernista que aleshores tot just encetaven la seva carrera, lligaren els seus camins en el que hom coneix com La Colla del Safrà, dita així per una particularitat estètica clau –no pas l'única– dels seus paisatges pictòrics: la saturació de grocs i ocres a què sotmetien sovint les seves composicions. Aquest apel·latiu potser el va donar algun escèptic visitant a la Sala Setena de l'Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques del 1896, batejant-la com a *Sala del Safrà*, tal com confirma Raimon Casellas des de *La Veu de Catalunya* el 1901, afegint que fou motiu de bromes i acudits que, paradoxalment, l'han fet perviure. Tanmateix, Joaquim Mir ens diu que els deien així pels seus paisatges dominats pels cadmis de les postes de sol. Aquests joves no eren altres que Ricard Canals, Adrià Gual, Joaquim Mir, Isidre Nonell, Ramon Pichot, Joaquim Sunyer i Juli Vallmitjana, i en part els aplegà la intenció de defugir els cànons estètics que s'impartien des de l'Escola de Belles Arts de Barcelona (Llotja), al voltant de la qual coincidiren. Rebels i inconformistes, prengueren els seus estris i sortiren de les aules o dels tallers a pintar *au plein air*, recurs tècnic i d'actitud afavorit per l'Impressionisme, moviment que va arrelar en molts artistes de final del segle XIX, des que pintors com Monet o Sisley van plasmar els valors sobre les seves teles independentment del seu modelat, passant aquells a ser colors i esdevenint les ombres tons amb igual força cromàtica. On podien satisfer-ho era a llocs on predominés sobretot l'aigua o també davant una atmosfera densa, preferentment crepuscular, on la llum incidís de maneres diverses sobre els objectes. Tècnicament i estilísticament l'aspiració a aquest verisme pictòric també implicà el rebuig de falses o forçades il·luminacions angulars, i l'abandonament d'alguns processos tècnics que entorpien la rapidesa de factura requerida –per traduir amb immediatesa les sensacions o els matisos presos de l'exterior natural– i la consolidació, per comoditat en el seu transport, del petit format. Els *safrans*, com veurem, afegiren a la seva base de treballar *au plein air*, una opció temàtica preferentment suburbial.

L'academicisme generalitzat als estudis oficials de belles arts de l'època, dèiem, encara rígids en la seva pedagogia en tant que primaven la forma canònica per davant l'experièn-



RAMON PICHOT (1871-1925): *Personatges a la pedrera de la Sagrada Família* (cap al 1899). Oli. Madrid, col·lecció particular.

cia canviant del subjecte, era el que els pintors de La Colla del Safrà no volien que desviés la potencial força del seu concepte artístic. Des de mitjan segle XIX i fins al 1887, Llotja fou regida per diferents artistes de filiació natzarenista com Lorenzale, Milà i Fontanals o Manjarres, que condicionaren la seva línia pedagògica cap a vies academicistes no exemptes, això sí, d'un prestigi i qualitat fora de dubtes. Antoni Caba, director de la institució des de l'any 1887, o Ramon Martí i Alsina des de la seva posició com a catedràtic –ambdós bandera del corrent realista–, no van poder fer gaire per defugir una inèrcia d'anys. Recordem també que l'academicisme en l'art era, per als modernistes, un dels pilars a enderrocar dins el seu anhel progressista. Esmentades han estat les reticències de Caba davant els precoços indicis de modernitat exhibits pels alumnes Mir o Nonell. Hem d'assumir, però, aquesta lluita entre el vell i el nou dins el seu context. Caba era catedràtic de Composició i Color, fonaments pictòrics, entre d'altres, contra els quals «atemptaven» els pintors de La Colla del Safrà. El seu trencament factual amb Llotja es produí, però, des de dins, un cop aquests ja disposaven, si més no, de les valuoses eines tècniques i teòriques que l'escola els proporcionà, sumades al seu anterior bagatge, sovint encaminat a entrar a Llotja. Altres artistes, com Nicolau Raurich o Joaquim Torres-García, sí que aprofitaren plenament els seus estudis a Llotja, per després consolidar també propostes molt personals i innovadores. En tot cas, calia un canvi de mentalitat artística, i justament el mateix Caba tindria un paper important en la projecció de la Colla pocs anys més tard. Joaquim Torres-García, també alumne de Llotja per aquells anys, constata a les seves memòries que al jovent artístic més inquiet de l'època els unia el fet de ser antiburgesos i un antiacademicisme visceral. Així doncs, davant un panorama en què la presència dels grans noms capitalitzava el mercat de l'art, i engolits per la inèrcia d'un sistema educatiu que no els satisfeia, van donar cos a un nou ferment del postmodernisme

d'arrel impressionista inèdit fins aleshores a Catalunya –de fet, postimpressionisme– i que ja avançaren Ramon Casas i Santiago Rusiñol des de París, generant no poques controvèrsies entre crítica i públic. La seva irrupció, ferma i decidida, a la Sala Parés i als certàmens oficials barcelonins fou una alenada d'aire renovador. L'obra de cadascun d'ells, alhora diversa i conjunta, en aquest moment de lúcid aprenentatge, trencava radicalment amb la tradició –i no sols paisatgística–, tot obrint algunes portes a les posteriors primeres avantguardes i a d'altres corrents de començament del segle XX.

L'estil de filiació impressionista de la Colla ve recolzat per una tradició paisatgista d'abast continental que es remuntaria a Turner, als pintors de l'atmosfera com Boudin o Jongkind, passaria per Monet i, més a prop seu, seguiria amb Darío de Regoyos. Sent poc probable que la coneguessin de primera mà, si més no abans de visitar els museus parisencs, el filtre de Casas i Rusiñol –sense el seu lirisme– i el cabdal pòsit paisatgista català del segle XIX, són presents en els seus fonaments. Pintors com Joaquim Vayreda i l'Escola d'Olot eren un referent apreciat pels joves artistes de l'època, com també Joan Roig Soler i Arcadi Mas i Fondevila, iniciadors a Catalunya de la pintura luminista, amb els seus paisatges a ple sol del tipus nord-africà de Fortuny, realitzats també *au plein air*. El Nonell primerenc d'Arenys de Mar, o el Canals de Mallorca, com veurem, semblen en alguns aspectes èmuls seus.

L'exemple de Ramon Casas, Santiago Rusiñol, Andreu Solà i Vidal i Miquel Utrillo, entre d'altres, amb el seu impressionisme portat de París, fou el referent immediat a seguir. Al llarg de la segona meitat del segle XIX, París va esdevenir l'epicentre artístic europeu, desplaçant també Roma com a destinació preferent dels nous talents i pensionats de les escoles, o dels qui fugien de les acadèmies. Des d'institucions oficials com Llotja, però, també era freqüent, sobretot en pintura, que s'aconsellés la destinació parisenca per als pensionats de cada curs. Emmirallant-se en la primera generació modernista, els pintors de La Colla del Safrà cercaren nous motius d'inspiració a llocs més a l'abast i als quals tradicionalment ningú gosà d'acostar-s'hi des d'una òptica artística, aprofitant-ne les possibilitats estètiques que oferien i anant més enllà amb un naturalisme cru, contraposat al realisme impressionista moderat i elegant de Casas o Rusiñol. Hem de recordar, però, que aquests, amb les seves melangioses i grises representacions del Montmartre parisenc, tampoc no foren gaire ben tractats ni per la crítica d'art decimonònica ni pel gran públic, més avesats a l'academicisme i el realisme del vuitcents, en tota l'amplitud que aquests conceptes ho permetin, més que no pas a la seva impressionisme que adoptaren.

Mancats encara de la possibilitat d'anar a París, ja que la majoria d'ells provenien de famílies menestrals o petitburgeses amb economies limitades –i també amb prejudicis «il·limitats» cap a la «bohèmia» dels seus fills– i que



ISIDRE NONELL (1873-1911): *Suburbi* (cap al 1894). Oli. Col·lecció particular.

en certa manera els lligaven a seguir amb la tradició, sortiren als carrers de Barcelona i la seva rodalia –a l'hora que les seves obligacions els deixaven, generalment cap al tard– als inhòspits descampats i poblacions annexes de la Barcelona en expansió i en procés d'industrialització, a pintar el que veien, generalment motius suburbans poc complaents. La perifèria barcelonina, banyada per la llum solar de capvespre o de matinada i tamisada per la boira, passà a ser un motiu preeminent. Si bé han estat denominats sovint com a Colla de Sant Martí o Colla de Sant Medir, el seu camp d'acció no es limità a cap lloc en concret de Barcelona, sinó que plasmaren vistes de Sant Martí de Provençals, Collserola, Montjuïc, Hostafrancs, la França Xica, la Creu Coberta i, fins i tot, de llocs força allunyats de l'urbs. El crepuscle i l'albada, com a temes, havien estat una constant ja des del Romanticisme, però La Colla del Safrà donà una nova òptica a la seva representació, adoptant a partir d'ells un nou naturalisme de sensacions. El moment de trasbals social, polític i econòmic que aleshores els va tocar de viure –l'agitació «rabassaire» al camp català, la guerra colonial i posteriors desastres de Cuba, Filipines i Puerto Rico, amb la tragèdia humana afegida dels repatriats, a més d'un panorama polític i social convuls per l'anarquisme, amb atemptats com la bomba al Liceu–, afavorí en part la seva opció temàtica. Tant o més important que el color que els denomina, doncs, ho són els nous escenaris. Recorriren al descampat, la platja abandonada, el camp de cols, el pou, la sèquia, les eixides, les xemeneies fumejant, els patis de les barraques i la gent que les habita, la buidor dels seus polsosos escenaris, síntesi transitòria de paisatge rural i industrialitzat, a la «misèria sense redempció» que digué Josep Plà. Racons presos sovint sense la profunditat o amplitud de camp visual canònica en paisatgisme, i impensables o «indignes» de ser pintats uns anys abans. Optaren, no ho oblidem, pel que tenien a l'abast, sense obviar ni amagar res, per antiestètic que fos, en un clar intent de verisme punyent. En alguns pasatges de la trilogia literària *Entre la terra i els núvols* de Prudenci Bertrana, el seu *alter ego* Aspriu ens descriu el paisatge industrial degradat de la Barcelona transformant-se en gran urbs, superant ja el naturalisme optimista de les descripcions de Narcís Oller, de la mateixa manera que els *safrans* ho faran amb l'impressionisme dels modernistes catalans. El paral·lelisme entre el suburbialisme pictòric de la Colla, especialment el de Nonell, i la mirada literària crua i dessoladora que ens ofereix Bertrana, que també fou pintor, és, si més no, simptomàtica. En certa manera, obrien una esquerda més al desig modernista de superació del tradicionalisme cultural català per assolir un encara llunyà cosmopolitisme, en tant que obriren els ulls a la nova fusió entre allò rural i allò industrial i tot el que aquesta generava, anteposant l'autèntica misèria que trobaven a la Barcelona d'aleshores a altres temàtiques més complaents.

La Colla del Safrà neix per la unió espontània dels set artistes esmentats, tots ells nascuts a la dècada dels anys setanta, i que coincideixen directament o indirectament a l'entorn de Llotja. El més gran d'ells era Pichot (1870), al qual segueixen Gual i Nonell (1872), Vallmitjana i Mir (1873), Sunyer (1874) i Canals (1876). Mir, Nonell i Canals constituïren el nucli fort i original de la Colla, els que la impulsaren estèticament. Nonell i Canals –als quals va unir una gran amistat que es perllongà més enllà del grup– ingressaren probablement a Llotja el 1893; potser Canals en va marxar el mateix any, ja que només ens consta com a matriculat el curs 1893-94. Nonell havia suspès tres proves d'accés i el trobem matriculat els cursos 1893-94 i 1894-95. Mir es retrobà a Llotja amb l'amic Nonell, veí del seu barri i amb qui havia coincidit a la infantesa al Col·legi de Sant Miquel. Com Vallmitjana, Mir i Sunyer es matricularen el curs 1894-95. Pichot i Gual, però, no figuren a les llistes disponibles d'alumnes; de fet, Miquel Utrillo testimonia que Pichot no ingressà a Llotja, i ho fa com a fet digne de lloança.

Abans d'entrar a Llotja, Nonell ja havia passat fugaçment cap al 1886 per l'acadèmia de Josep Mirabent i per la del fortunyista Gabriel Martínez Altés, on s'hi està fins al 1889 i en la qual coincidí amb Xavier Nogués. Després passaria a ser deixeble de Lluís Graner, qui possiblement l'influí en la predilecció pels llocs i tipus populars marginals. Als seus inicis va fer algun paisatge amb predomini de grocs i ocres, com *Arenys de Mar* (1891), molt en l'ona plàstica dels *macchiaioli* italians i de l'abans esmentat Roig Soler, i que ens permet veure cap a on apunten algunes de les composicions suburbanes en el si de la Colla: pinzellada solta i gestual, interès per l'atmosfèric, vibració i immediatesa impressionista, acabat esbossat. Ens ofereix, a més, una platja sense els atributs marins típics, amb els xiprers del cementiri al fons, per darrere d'un mur on una bandera oneja al vent, i una figura humana accessòria. La buidor i protagonisme absolut de la sorra de platja tindrà continuïtat com a recurs en següents treballs de Nonell. Al febrer del 1891 s'estrenà a la Sala Parés amb *Pati* i *Interior amb filosa*, i a l'abril del mateix any a la I Exposició General de Belles Arts de Barcelona amb *Interior*, el seu debut als certàmens barcelonins. El 1892 participà a la IX Exposició Extraordinària de la Sala Parés juntament amb Graner, entre d'altres, amb obres en què la temàtica

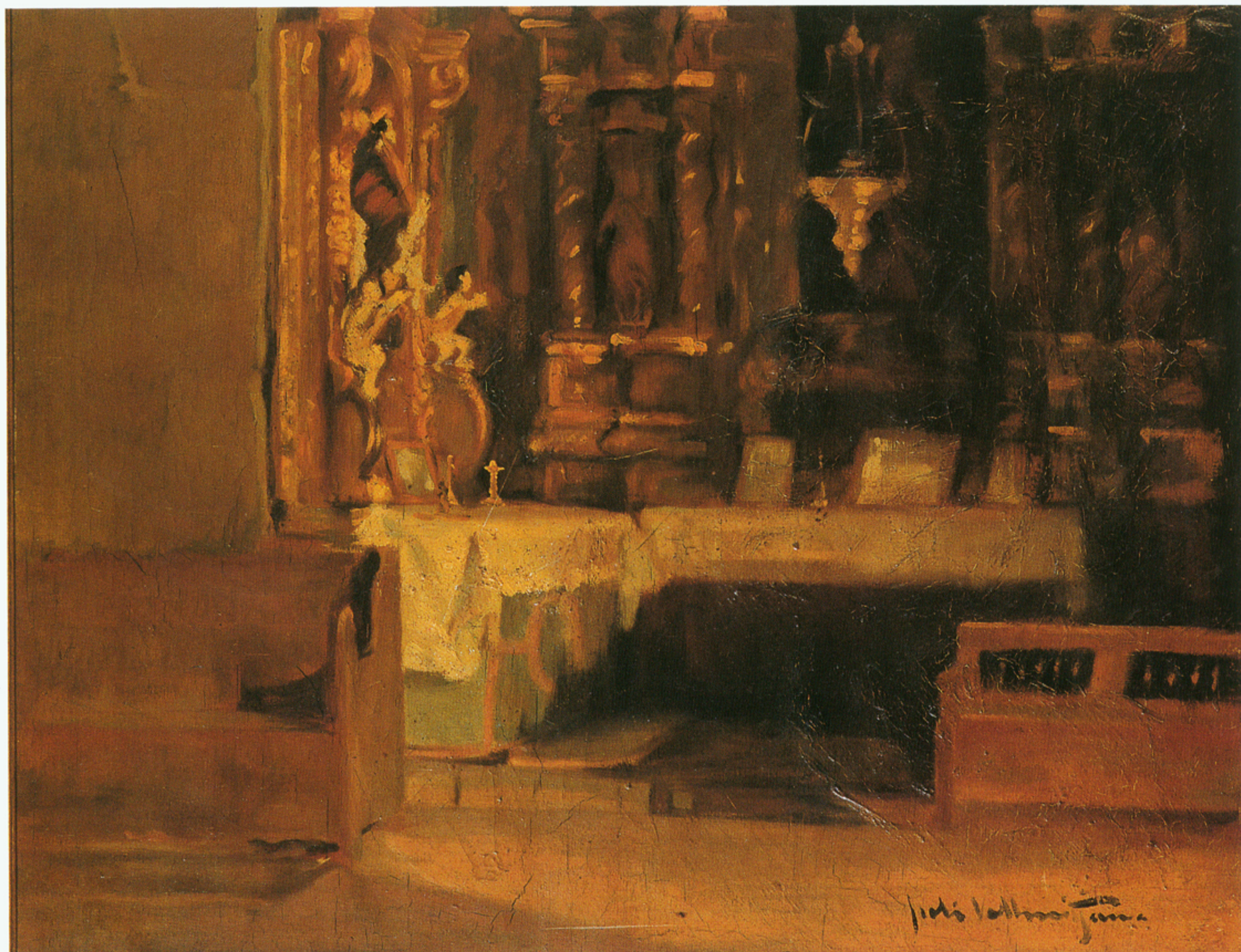


ISIDRE NONELL (1873-1911): *Arenys de Mar* (1891). Oli. Col·lecció Solanic.

esdevenia més prosaica. Una d'elles era un pati encanyissat, malauradament desaparegut del MAMB, on s'atansà a les atmosferes grisoses dels olis parisencs de Rusiñol. Facturat amb pinzellada fluïda, aquest pati –caixa de perspectiva en essència– també conté trets que Nonell usà amb freqüència aquells anys: de nou la buidor del sòl i la presència humana en segon terme, gairebé absent. Cabot i Rovira ressenyà aquesta exposició el 7 de febrer a *La Veu de Catalunya* amb una mica de condescendent escepticisme, però reconeixent-li aptituds pictòriques a Nonell.

La Sala Parés tindria un paper cabdal, i no exempt de risc, en el futur de La Colla del Safrà, en apostar per ells. Raimon Casellas, futur capdavanter de la nova crítica d'art modernista, s'estrenà aquell 1892 com a crític a *La Vanguardia*, on el mes de maig ressenyà uns *bocetitos impresionistas* que Nonell exposà a la Sala Parés. Canals també participà a l'Exposició General del 1891 amb un paisatge, i el 1892 ho féu a l'Exposició Nacional d'Indústries Artístiques i Internacional de Reproduccions de Barcelona amb un esbós pictòric per a un ventall; no deixa de ser curiosa la seva presència en un certamen que havia nascut per aplegar artesans i tallers d'arts aplicades. Potser abans d'entrar a Llotja, Canals fou durant poc temps alumne a l'acadèmia de Pere Borrell del Caso, que probablement influí en la seva orientació més realista. Al maig del 1893, Nonell apareix juntament amb Casas i Rusiñol, entre molts d'altres, a l'exposició de l'Acadèmia Artística Lliure a la Sala Parés, on presentà paisatges i dibuixos que foren destacats a *El Correo Catalán* del 25 de maig com del millor de la mostra. Miquel i Badia, a la ressenya que va fer per al *Diario de Barcelona*, qualificà la majoria d'obres exposades com a esbossos o màcules, o mostres d'impressionisme exagerat. Veiem, doncs, com durant el seu període formatiu Canals i Nonell s'introduïren en el circuit d'art barceloní amb determinació, tot i la seva joventut, al costat de figures ja consagrades.

Canals i Nonell també foren presents a la II Exposició de Belles Arts del 1894; Nonell amb *Cap al tard*, que bé pogué inspirar-se en la zona dels Prats de la Verneda, amb els seus immensos camps de cultiu, a l'hora del crepuscle, i Canals amb un *Estudi* a l'oli i un *Retrat* al llapis. De fet, en aquesta mostra hi eren tots els *safrans*, però encara sense una proposta homogènia. Adrià Gual, que venia de conrear un primerenc realisme influït pel que també fou el seu mestre Borrell del Caso, presentà *Repòs* a la Sala Primera, juntament amb Anglada-Camarasa, Matilla, Solà i Vidal i Urgell,



JULI VALLMITJANA (1873-1937): *Interior d'església* (cap al 1894). Oli. Barcelona, Institut d'Art i Investigació.

entre d'altres. Abans d'exposar va fer *Taller de litografia Gual* (1890), on es fa palès el mestratge de Borrell. El 1891 ja va fer algun tempteig teatral, com el monòleg *Oh, Estrella!*, i la comèdia en un acte *La mosca vironera*, que seria publicada el 1894. El 1893 Gual ja assajaria plenament les formes teatrals simbolistes a *Enganyosa!* i *L'últim hivern*, i el 1894 escrivia *Nocturn. Andante morat*, que veié la llum el 1896 juntament amb una teoria escènica. Gual és l'únic dels *safrans* oficials que ens ha llegat unes memòries, en les quals no anomena cap colla, parlant molt breument dels seus inicis pictòrics, fet indicatiu que Gual potser no ho va viure de la mateixa manera que Nonell, Canals o Mir. En un interior a l'oli d'aquells primers anys, Gual se'ns mostra amb una pinzellada brusca representant l'estudi buit del pintor, gairebé esbossant la resolució de les cortines a través de les quals veiem a contrallum els terrats de la ciutat. Vallmitjana, per la seva part, participà a l'exposició del 1894 amb dos projectes d'orfebreria, seguint la tradició familiar: un reliquiari i un bàcul, a la mateixa sala on Canals presentà el seu dibuix. Vallmitjana continuà en un principi amb l'ofici familiar d'argenteria, i s'inicià en la pintura pels volts del 1893. El 1892 ja havia aconseguit una medalla de tercera classe a l'Exposició Nacional d'Indústries Artístiques de Barcelona, on presentà una custòdia d'argent d'estil plateresc –feta amb la col·laboració de l'escultor Eusebi Arnau–, i dos estudis de flors decoratives al *gouache*. Com a *safrà*, sembla seguir de prop Nonell en afrontar els seus paisatges suburbials, en un dels quals representa la solitud d'una barraca enmig d'un descampat proper a la ciutat on traspunten unes xemeneies, facturant-lo amb una pinzellada del tot

nonelliana. Pel que fa a Pichot, tot i ser el més veterà, exposà per primera vegada al certamen del 1894 dos estudis, i l'oli *Dos llums*, amb el qual rebé una menció honorífica. Fou ja aleshores que Pichot començà a relacionar-se plenament amb els modernistes de la generació precedent. Sunyer, per la seva banda, s'inicià en la pintura al seu Sitges natal, també a l'estil dels luministes Mas i Fondevila i Roig i Soler. El seu primerenc impressionisme s'atansa més al d'un Mir o un Canals que no pas al més cru de Nonell. Sunyer també era present en aquell certamen del 1894 (Suñé al catàleg) amb *Crepúsculo*, a la Sala Primera, com Gual. El seu oncle Joaquim de Miró, pintor luminista sitgetà, el tutelà i ajudà a realitzar les seves primeres obres, i Mas i Fondevila, professor a Llotja, afavoriria la seva entrada a l'Escola quan aquest ja era a Barcelona. Al maig del 1894 Nonell fou present a l'exposició del Cercle Artístic a la Sala Parés, i la crítica de *La Publicidad* de 25 de maig ja adverteix del seu talent. D'aquella època data *Suburbi*, un dels seus olis més representatius del suburbialisme de la Colla: dues desdibuixades figures passejant per una plaça al capvespre, amb els fanals ja encesos i l'omnipresent fons fabril al fons amb una xemeneia fumejant.

Qui també s'estrenava aquell 1894 va ser Mir. Als seus inicis es mostra molt pròxim a Modest Urgell i a Graner, també mestre seu des del 1889 –coincidint probablement amb Nonell– fins que accedí a Llotja. Graner, sens dubte, s'erigí en un personatge clau en el camí estilístic de la Colla. Per aquella època Mir ja voltava per suburbis com Gràcia amb Ricard Urgell i Prudenci Bertrana, cercant motius inusuals com les cols dels horts. En una entrevista que concedí a Miquel Duran el 1928 a *La Veu de Catalunya*, Mir ens dóna els noms de Canals, Sunyer i Nonell com a membres de la colla, i ens fa cinc cèntims de la seva activitat *au plein air* pels voltants de Barcelona. Mir proporcionà al grup una especial sensibilitat impressionista que es complementa a la perfecció amb la immediatesa i força de Nonell. A *Sol y sombra* (1894), oli que presentava a l'exposició del 1894, encara tempteja i s'agafa a referents com Mas i Fondevila o Vayreda i l'Escola d'Olot –cal recordar que per aquells anys va anar pels voltants d'Olot, d'on era el seu pare–, però se'ns mostra més valent i complex a l'hora d'experimentar amb efectes lumínics, els veritables protagonistes, segons el mateix Casellas. Temàticament, el primer Mir és més accessible que Nonell, si seguim els paràmetres a l'ús de l'època, més propens a la representació de l'exuberància de la vegetació, menys dur, però no tan convencional com Canals. Aquí ens presenta un ancià pagès assegut a primer terme que, amb la seva ombrívola i fosca presència, contrastada amb el fons il·luminat, interpel·la l'espectador mirant-lo (recurs habitual en Mir en integrar la figura humana al paisatge). Mir ens ofereix la llum sense embuts, sense la boirina atenuadora de Casas o Rusiñol. *Voltants de Madrid* (1895) fou probablement realitzat durant la seva breu estada a la capital per concursar per la pensió de pintura de la Real Academia de San Fernando, la qual cosa ens mostra un Mir interessat a emprendre una carrera com a pintor oficial. Vehiculada amb un estil impressionista, la seva bucòlica composició s'atansa a la de *L'estiu. Colònia escolar*, obra amb què Mir guanyà el concurs convocat per la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País. A l'octubre del 1894 exposà a la Sala Parés un oli que representa un enterrament, obra que només es coneix per referències donades per Manuel Rodríguez Codolà, company seu de Llotja.

Al gener del 1895 Nonell havia participat a la XII Exposició General Extraordinària de la Sala Parés amb tres olis: *Sol de tarda*, *La tardor a Montjuïc* i *Boira i sol de tarda*, que van cridar de nou l'atenció de la crítica. Miquel i Badia, però, encara no hi veu cap quadre acabat i els titlla d'esbossos. Nonell també va anar a Madrid el 1895, però per presentar tres olis a l'Exposición Nacional de Bellas Artes, on passà desapercebut. A l'exposició humorística del Niu Guerrer d'aquell estiu, Nonell –sota el pseudònim de Nyèbit– obtingué dues medalles amb els seus dibuixos suburbials. Nonell i Canals tornaren a coincidir a la I Exposició del Cercle Artístic del 1895 a la Sala Parés, el primer amb *Tardor* i *Tarda d'estiu*, dues vistes de Montjuïc, i *Estiu*, una de Sant Martí de Provençals, i Canals amb tres paisatges, *Molinar*, *Carretera* i *Regadiu*, els dos primers de Mallorca i el tercer de Manresa. També exposaven Pidelaserra, Rusiñol i Graner, entre d'altres. El Cercle Artístic, doncs, també estimulà l'encaix del vell amb el nou quan aquest tipus d'exposicions sovint tenien un marcat caire acadèmic. La crítica de Badia, però, continua amb la seva tònica acomodatícia i reticent a la novetat. Tot i unir-los el tractament impressionista i la temàtica, els primers paisatges de Canals i de Nonell divergeixen en tant que el primer suavitza la representació, va més cap al quadre de gènere, prenent referències més evidents de Roig i Soler o Mas i Fondevila; això es fa patent especialment a *Molinar*.

Al gener del 1896 Nonell i Pichot foren presents a la XIII Exposició Extraordinària de la Sala Parés. El primer presentà *Tarda de Primavera* i *Cap al tard*, i segons la ressenya de Casellas a *La Vanguardia*, que els dedicà tot un paràgraf, Pichot es mostrà infatigable a la recerca d'efectes de llum. Pel març gairebé tots els membres de La Colla del Safrà eren a la II Exposició dels Socis del Cercle Artístic «De estudios



ISIDRE NONELL (1873-1911): *Paisatge de Sant Martí* (1896). Oli. Col·lecció particular.

y bocetos», que la crítica valorà de nou amb reticències. També d'aquell any data el significatiu *Paisatge de Sant Martí* de Nonell, amb els seus immensos camps de cultiu, i les grans naus fabrils al fons de la composició convivint amb masos de pagès, que bé podria tractar-se del que presentà en aquella exposició. Però l'eclosió definitiva de La Colla del Safrà es produiria el mes d'abril del 1896 a la III Exposició, ara ja de Belles Arts i Indústries Artístiques, en la qual trobem Mir, Nonell, Pichot, Canals i Sunyer presentant obres suburbials safranades i provocant els inflamats elogis de Raimon Casellas, d'entre els quals sobresurt el següent: «L'evangeli de la llum intensa, el credo del paroxisme solar, és el que professen, amb certa uniformitat, els joves entusiastes recents vinguts a l'exercici de l'art [...] tots aspiren a cantar, amb ardents estrofes, l'himne vibrant de la llum.» En general la III Exposició venia marcada per la presència de les figures consagrades juntament amb altres nous valors, que eren agrupats a les diverses sales per afinitats estilístiques o temàtiques. Els olis de La Colla del Safrà constituïren una presència lluent en el conjunt de la mostra, més tenint en compte que foren aplegades a la Sala Setena juntament amb d'altres com les de Barrau i Pidelaserra. No hem d'oblidar, però, que a la Sala Setena exposaven una quarentena llarga de pintors. Antoni Caba i Lluís Graner eren vocals de la comissió organitzadora, a més d'integrants del jurat d'admissió i col·locació d'obres, i sens dubte el seu bon criteri contribuí a tan oportuna i celebrada reunió. Gual també era a la mostra, però a la Sala Tercera, amb un oli titulat *La música* i que portava la nota de *pintura alegórica al óleo*, la qual cosa el situava ja lluny de la línia *au plein air* de la Colla. Mir presentà *L'hort del rector*, que entusiasmà Casellas i amb la qual obtingué una 3a medalla, i *Venedor de taronjas*, i Nonell *Sol de matí*, amb els seus contundents i lluminosos pallers, i *Cap al tard. Sant Martí de Provençals*, amb la qual obtingué una menció honorífica.

Canals i Nonell van realitzar aquell mateix any versions d'un mateix pati, que ens permeten constatar novament notables divergències –dins l'estil *safrà*– en el seu tractament: *El pati* de Nonell és una representació dura, en què situa els esbossats personatges infantils a un segon terme –gairebé ninots–, a l'ombra, mentre que el sòl buit del pati esdevé de nou el centre de la composició; Nonell fa ús d'un recurs també comú en Degas, descentrant l'enquadrament canònic cap a baix, introduint un element compositiu d'incertesa. Canals, per contra, a *La cria*, l'obra que presentava al certamen, configura una escena menys arriscada per



JOAQUIM MIR (1873-1940): *L'hort del rector* (1896). Oli. Barcelona, Museu d'Art Modern-MNAC.

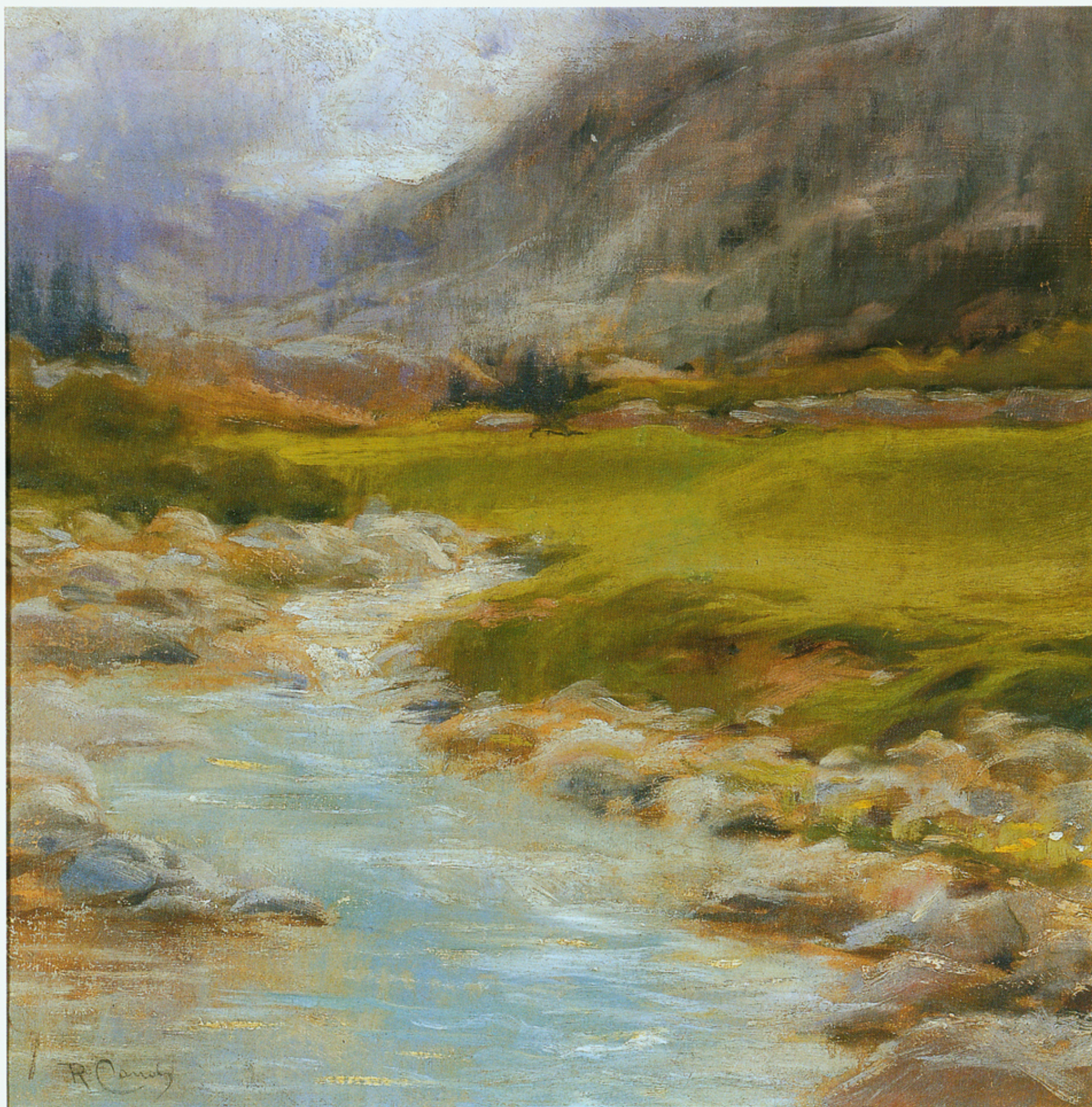
tòpica, situant els personatges infantils a primer terme, tot posant amablement, i un altre grup al fons; la seva pinzellada, més diàfana que la de Nonell, ens el situa de nou mes pròxim al realisme dels luministes. En general, Nonell continua marcant molt la diferència respecte dels altres de la Colla, tant per la seva duresa i el seu sintetisme temàtic –un exemple de convulsió gestual extrema fou el seu oli *La platja de Pequín* (1901), d'una turbulència esfereïdora–, com per la seva pinzellada. El seu és un paisatgisme introspectiu, que cerca endins dels mecanismes pictòrics, més que en la realitat que els vehicula. És digne d'esment l'argúcia de Nonell i Canals a la mostra del 1896, que presentaren obres seves com si fossin dels seus germans per així guanyar presència. Així trobem Josep Canals amb l'oli *Una mossa de Sant Martí* i Joaquim Nonell amb *Paisatge*. Pichot, per la seva banda, hi era amb *Migdiada d'hivern* i *Paisatje decoratiu*, que fou qualificat per Casellas com a «japonitzant camp de verdures», a més d'un *Interior decoratiu* a la Sala Tercera, probablement un dels seus obscurs interiors que tant entusiasmaren Casellas pel seu misteri i estranyesa. Sunyer presentà *A l'horta*, «pati refulgent», segons el mateix Casellas. La presència de Sunyer a Llotja, els seus coneguts camps de cols –els immensos prats de cultiu de la Verneda, a Sant Martí de Provençals, bé pogueren inspirar-los–, amb els grocs i vermells que hi predominen, sumat al fet que Mir, Torres-García, Gual i el mateix Casellas a la seva ressenya a l'entorn de l'exposició del 1896, l'esmentin, són arguments suficients per relacionar-lo directament amb la Colla, cosa que no ha estat gaire habitual. Sunyer marxaria pròfug a París aquell mateix any, on encetaria una brillant carrera que té com a colofó parisenc les obres del 1903-05, olis, dibuixos i gravats d'un contundent cromatisme bonnardià i on avança la sensibilitat del seu futur estil. El 1897 es retrobà a París per poc temps amb Nonell i Canals, i fou present als Salons de París des del 1898 fins al 1907, amb una plena penetració en el món cultural i artístic parisenc. L'any



ISIDRE NONELL (1873-1911): *El Pati* (1896). Oli. Col·lecció S. Martí.



JOAQUIM SUNYER (1874-1956): *Camp de cols* (cap al 1895). Oli. Col·lecció particular.



RICARD CANALS (1876-1931): *Paisatge de Boí* (1896). Oli. Barcelona, col·lecció Fontbona.

1911, poc després de la mort de Nonell, Sunyer seria consagrat com a líder de la nova pintura catalana, amb el Modernisme gairebé acabat. Amb l'exposició de l'any 1896 s'oficialitzava i impulsava, doncs, un tipus de pintura injuriada anys enrere, ja que el terme *impressionista* sovint tenia una càrrega pejorativa, la penetració de la qual a l'escena barcelonina sens dubte la devem a La Colla del Safrà. Al desembre del 1896 Mir i Nonell foren presents a la Sala Parés amb paisatges que probablement seguien l'ona *au plein air* posant el colofó a un any cabdal per a la pintura catalana.

Al binomi artístic format per Canals i Nonell –«siamesos», segons Utrillo– se li ha volgut veure equivalències de fons amb el format per Casas i Rusiñol, tot i que després de l'estada d'ambdós a la capital francesa es constata que foren transitòries, a diferència de la simbiòtica relació Casas-Rusiñol. Hem pogut veure certa cohesió temàtica entre tots dos dins el suburbialisme *safrà*, però estilísticament s'observa un tall. Canals, Nonell i Sunyer també veieren publicats els seus respectius dibuixos urbans barcelonins a la *La Vanguardia* entre el 1894 i el 1897, on feren palesa la influència de Steinlen i Daumier. Als dibuixos i apunts que van fer a l'estiu del 1896 al balneari de Caldes de Boí, que la família de Vallmitjana regentava, els cretins de Nonell –que suposaren un gir en la seva obra– destaquen pel seu tenebrisme punyent, grotesc i descarnat. Al gener del 1897 trobem Canals, Nonell i Mir a la XIV Exposició de Belles Arts a la Sala Parés: Canals amb tres paisatges pirinencs i Nonell amb *Port de Caldes de Boí*



ISIDRE NONELL (1873-1911): *Pobre vailet* (cap al 1896). Oli. Museu de Montserrat.

i *Rei de gitanos*, on apliquen la fórmula de la Colla a paisatges muntanyencs, mentre que Mir exposà *L'hora!...* La crítica de Badia va donar, per fi, un canvi radical, elogiant obertament Canals i Nonell. Posteriorment, Nonell centrà el seu treball en una exegesi obsessiva a l'entorn de la figura humana femenina, que en les obres amb la Colla apareix sempre d'una manera secundària, tot i que a *Pobre Vailet*, Nonell ja situa a un primer terme la figura d'un nen, de nou desplaçada cap a la dreta per deixar el sòl del pati buit, però fent emergir la figura humana del seu ostracisme. A començament de l'any 1897 Canals i Nonell anaren junts a París on exposarien diverses vegades olis i dibuixos. L'exposició conjunta que van fer el 1898 a la Galerie Dosbourg fou especialment exitosa. Olis de Nonell com *Le pont*, *Fangueig* o *Le Square St. Pierre* del 1897-98, poc o res tenen a veure ja amb la mítica imatge de París donada per Casas o Rusiñol, i que Nonell mateix desmitificà en la seva correspondència amb Casellas, a qui enviava dibuixos per a *La Vanguardia*, alguns dels quals també es pogueren veure a l'Exposició de Barcelona del 1898. Pel que fa als Salons, els dos amics s'estrenaren el 1897 al dels Impressionistes et Symbolistes, dels quals foren assidus fins al 1907 (Canals) i 1910 (Nonell).

A París, Canals es rendí al gust per l'exotisme hispànic dels clients i de la crítica francesos, amb recurrents temes d'espanyolada. El colorisme mòrbid d'arrel renoiriana, la seva paleta exuberant i deliqüescent, amb aquella qualitat vellutada i de múltiples vibracions cromàtiques que també trobem en els seus magnífics dibuixos originals, era la seva excepcional carta de presentació. Neguitejat per la necessitat de triomfar a París, cercà el concurs d'un marxand, i Paul Durand-Ruel l'acceptà a la seva nòmina d'artistes, assignant-li una pensió i promocionant-lo tant a París com a Nova York, on li muntà una exposició el 1902, alternant-lo als aparadors al costat de noms com Degas, Renoir o Sisley. Canals féu una gran i mútuament profitosa amistat amb Picasso –ajudà el malagueny a conèixer a fons la tècnica de l'aiguafort–, amb qui convisqué a París durant un temps a partir que aquell s'hi establís de nou el 1904. El 1909 un Canals ja reconegut tornà a Barcelona, on continuà exposant als represos certàmens d'art del 1907, 1920 i 1922. També exposà als de Madrid del 1908 i 1922, al de Brussel·les del 1910 i al de la Libre Esthétique de Bèlgica del 1914. Fou president i un dels fundadors el 1910 de «Les Arts i els Artistes», associació artística que organitzà exposicions i conferències, i que preconitzava un ideari bàsicament noucentista, en tant que oposat a la indeterminació del ja esgotat Modernisme. Canals, però, ja no encaixà amb el Noucentisme, cosa que sí faria Sunyer. Cap al 1914 Canals s'especialitzà en retrat, on acabà de trobar el millor gènere per vehicular el seu sofisticat i ja aristocràtic estil. La seva producció paisatgística d'aquesta època, en canvi, pot ser titllada de residual. El 1920 es consagrà a l'Exposició d'Art de Barcelona, amb una sala pròpia, i fou nomenat membre de la Junta de Museus. Si bé no fou un apassionat innovador de la talla de Mir o Nonell, Canals va saber conciliar com pocs qualitat pictòrica amb sentit comercial, amb una clara tendència al mimetisme que el va fer evolucionar dins l'Impressionisme cap a l'estil depurat d'un Renoir, de formes difuses, amb pinzellada llarga i imperceptible i els colors més barrejats.



RICARD CANALS (1876-1931): *Esbós per al retrat de Mme. Amouroux* (cap al 1910).
Sant Salvador del Vendrell (Baix Penedès), Museu Pau Casals.



JOAQUIM MIR (1873-1940): *Pagesa arrencant cols* (1897). Oli. Barcelona, Museu d'Art Modern-MNAC.

Mir, que no sentí la crida de París, va concórrer a l'Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid del 1897, on aconseguí una menció honorífica, i fou present el mateix any a la primera exposició d'Els Quatre Gats juntament amb Pichot, Canals i Nonell. També hi eren Casas i Rusiñol, fet que convertí la mostra en una feliç reunió generacional. Els *safrans*, però, ja mostraven una total diversificació en les seves propostes: Pichot amb paisatges de Cadaqués, Canals amb la rendible espanyolada, Nonell centrat en la misèria humana, i Mir seguint la seva particular línia paisatgística. La Colla del Safrà ja es podia donar per esgotada, i la fructífera diàspora estètica endegada. Aquell any Mir féu els excel·lents *La sèquia* i *Pagesa arrencant cols*, en el primer dels quals plasmà un racó més idíl·lic que bé podria ser la Sèquia Comtal que travessava Sant Martí de Provençals, tractant-lo amb gran riquesa de matisos luminicoaquàtics i vegetals, i marginant la figura humana a mera decoració, tema aquest que també prengué Nonell, enfocant-lo, però, d'una manera més sintètica a *El rec*. Pichot i Mir foren també presents al gener del 1898 a la XV Exposició Extraordinària de Belles Arts de la Sala Parés, juntament amb Casas, mostra que fou elogiada de nou per Casellas en el seu conjunt, i Nonell tornà a exposar més tard a Els Quatre Gats.

Pichot, Mir i Nonell foren ja els únics de La Colla del Safrà presents a l'Exposició de Belles Arts del 1898. Nonell, però, només amb quatre dibuixos parisencs, probablement seleccionats per Casellas dels que li enviava des de París. *La catedral dels pobres*, l'obra de Mir en aquest certamen, és una fita de l'art català que va més enllà de la plasmació immediata de l'estil de La Colla del Safrà. Probablement, el gran format el descarta com a obra realitzada exclusivament *au plein air*, la qual cosa ve refermada per l'existència d'esbossos a l'oli i de dibuixos, alguns dels quals foren publicats a *Hispania*. És una síntesi augmentada i corregida del seu experiment lumínic amb cert suburbialisme propi de la Colla. Mir situa a un colpidor primer pla uns personatges, i la Sagrada Família en construcció al fons de la composició, amb els paraments exteriors de la qual juga amb reflexos solars diversos i canviants. És interessant remarcar la implicació que l'obra requereix de l'espectador, amb el personatge del captaire que ens demana almoina i els altres pobres i obrers, testimonis tots dels difícils temps que es vivien a Barcelona. Mir obtingué una



Joaquim Mir (1873-1940): *La catedral dels pobres* (1898). Oli. Col·lecció Carmen Thyssen-Bornemisza.



RAMON PICHOT (1871-1925): *L'ofrena* (1898). Oli. Barcelona, Museu d'Art Modern-MNAC.

nova 3a medalla i, en acabar la mostra, fou exhibit a Els Quatre Gats fins que fou adquirit. Només Mir concentrà la seva posterior carrera artística en el paisatgisme pictòric, i culminà el camí obert des de la Colla amb aquest controvertit oli. Aquell any, Nonell exposà també a Els Quatre Gats.

Pichot presentà a l'exposició del 1898 *L'ofrena*, en què ja es mostra interessat per escenes on les figures –dins una temàtica més costumista– aclaparen el protagonisme. El mateix any fou company de viatge de Rusiñol a la Normandia i Granada, i il·lustrà la seva obra *Fulls de la vida*, i l'any següent exposà a Els Quatre Gats. Autor de la sèrie de dibuixos *La España Vieja*, d'inspiració andalusa i molt pròxima a *La España Negra* de Regoyos, ja cap a l'inici del segle XX Pichot començà a relacionar-se amb cercles avantguardistes de la ciutat de París, on fixà pràcticament la seva



RAMON PICHOT (1871-1925): *Platja de la Savoia*. Oli. Col·lecció particular.

residència. Picasso fou un dels seus principals amics, amb qui exposà a la Galeria Berthe de Weill. Com Canals, a París va fer unes quantes obres d'ambient folklòric espanyol, i aconseguí una constant presència als Salons ja des del 1895, any en què s'estrenà al dels Indépendants amb quatre olis, entre els quals hi havia *Environs de Barcelona*. Exposà també al Salon des Beaux-Arts del 1897 al 1903, al dels Orientalistes el 1904 i al d'Automme des del 1904 fins al 1913, com a mínim. Hem de destacar, però, la seva presència al d'Automne del 1905 amb *Soleil couchant à Cadaques*, a la mateixa *Cage aux fauves*, eclosió del primer moviment d'avantguarda, el fauvisme, al costat de Matisse i Dérain. Pròxim al fauvisme, en tant la seva paleta sovint queda dissociada de la realitat –cosa que ja es percep en les primeres obres que exposà a París–, en general es mostra interessat a plasmar gent molt humil, escenes de tipus i costums, molt especialment d'ambient mariner, amb un característic expressionisme cromàtic. S'ha dit de Pichot que el seu estil encaixa més dins el Modernisme d'arrel simbolista, però el cert es que seguí un camí molt personal, amb una pintura basada en taques de color denses i compactes, de contorns ben delimitats i una paleta fosca, idònia per a temes més obscurantistes o melangiosos, sovint amb estilitzacions japonitzants, i que el relacionaria amb pintors com Gauguin en la seva esquematització. Sebastià Junyent, des de la revista *Joventut*, afirmà que era una de les quatre grans figures de l'art d'aquell moment, juntament amb Casas, Rusiñol i Mir. A Pichot devem també la gènesi del mite –o subgènere paisatgístic– de Cadaqués, amb els seus suggestius paisatges marins i

que ell començà a conrear sota els paràmetres estètics de La Colla del Safrà. Això es fa evident a *Paisatge amb roques*, obra en la qual s'aprecia l'impressionisme immediat aplicat a una marina.

Gual aviat menà cap al Modernisme d'arrel simbolista, i el seu pas per la Colla fou més aviat un petit parèntesi que una transició coherent amb el seu tarannà. Esdevingué una de les principals figures en la renovació del teatre català de l'època, tot i que no deixà de fer incursions plàstiques creant escenografies d'obres seves i cartells. A *La Rosada* (1897), ja es mostra força allunyat de l'impressionisme de la Colla. El 1898 publicà *El vicari nou*, i juntament amb Utrillo, Rusiñol, Opisso i Roviralta va fundar la revista *Luz*, que dirigí Alexandre de Riquer. Cap al tombant de segle se centrà en el teatre, i el 1899 estrenà *Blancaflor*, amb el Teatre Íntim, empresa teatral que havia fundat l'any anterior i iniciant el camí cap al concepte de teatre-concert, que el dugué a col·laborar amb alguns músics i compositors com ara Enric Morera, Jaume Pahissa o Pau Casals. Participà, entre molts d'altres, en les *Visions Musicals* de Lluís Graner a la Sala Mercè. Pel que fa a Vallmitjana, fascinat com Nonell pel món dels gitanos, centrà la seva faceta d'autor teatral a recuperar la seva cultura marginal, tasca que ja encetà probablement amb els estris de pintor a la mà voltant pels suburbis de Barcelona, si més no acumulant experiències que li servirien en un futur. A principi del segle XX abandonà la pintura, i no fou fins al 1906 que es decidí a escriure. Obres teatrals com *La Xava* (1910) o *Els zinc-calos* (1911) són veritables compendis de l'argot dels gitanos. En general, hom pot concloure que Gual i Vallmitjana representaren un cas a part dins La Colla del Safrà, els membres amb un menor pes específic dins el grup –entès aquest com a estrictament pictòric–, ja que la seva orientació fou més literària i teatral.

L'estil de la Colla tindria conseqüències evidents en l'esdevenir i oportunitats del seu relleu generacional, que ja trobaria obertes moltes portes, tot i que també arrelà en coetanis com Hortensi Güell; un paisatge seu, tot i banyar-lo amb un filtre de tons blavosos, s'atansa al verisme *safrà*. Güell també fou present a l'exposició del 1894 amb l'oli *Noche lúgubre. Paisaje*. Coetani també, però al marge de la Colla –més pròxim al cercle, crític amb ells, de la revista *Il Tiberio* i la taverna *El rovell de l'ou*–, Pidelaserra fou present a la III Exposició del 1896 amb *Crepuscle*, i a la Sala Setena amb un estudi; el jurat d'admissió i col·locació d'obres tindria motius de pes per fer-ho. Altres obres de Pidelaserra realitzades pels voltants de Barcelona l'any 1902 evoquen, en certa manera, el camí obert pels *safrans*. Fins i tot Torres-García aplicaria la seva fórmula a *La font* (1905), amb un familiar tractament luminista nonellià en una escena quotidiana rural. A voltes amb la Sala Setena de l'exposició del 1896, hi havia dos Riera, dels quals Casellas en cita un a la seva ressenya, autor d'unes «daurades arbredes», que bé podria ser Lluís Riera que, segons consta al mateix catàleg, presentava un paisatge. Casellas també esmenta Francesc Sardà, que presentava *Tombant la tarda*, de «lluminós pintar», i un tal Sans que, curiosament, no apareix al catàleg. Alfred Opisso des de la conservadora *La Ilustración Ibérica* fica dins el mateix sac que Nonell i Pichot Rafael Pascual, que exposava *Racó d'Hostafrancs*. S'ha parlat també de la possible relació de Picasso amb La Colla del Safrà, però estem en condicions d'afirmar que aquesta no es produí. Tot i que Picasso era present a l'exposició del 1896, els cinc anys anteriors visqué a A Coruña. Aleshores era massa jove, en ple període formatiu sota la direcció del seu pare: fent estudis, acadèmies i omplint carnets i quaderns d'esbossos. A l'exposició del 1896, dèiem, presentava *Primera comunión*, obra acadèmica de tema religiós amb la qual volia agradar a possibles compradors eclesiàstics. Sembla que quedà impressionat amb Mir en conèixer *L'hort del rector*, però probablement tota la Sala Setena degué impactar-lo. El contacte més pròxim amb La Colla del Safrà el tingué, doncs, quan aquesta ja es trobava en el seu zenit, a punt de la seva «dissolució», sense participar-hi. A l'estiu del 1896 Picasso tractà d'incorporar tonalitats grogues a *Cantera*, i l'any 1898 a Horta d'Ebre va fer uns quants olis seguint l'ona *au plein air* de la Colla, com *Casas de Horta* o *Mas del Quiquet*, però sense la sensibilitat impressionista d'un Mir o la força pictòrica d'un Nonell, que ja aleshores consolidaven el seu estil. Posteriorment coincidí, com ja hem dit, amb Canals i Pichot a París i amb gairebé amb tots els *safrans* a l'entorn de les activitats artisticoliteràries d'Els Quatre Gats, on ja tots eren uns noms a tenir molt en compte dins l'art català de l'època.

L'abast i derivacions de La Colla del Safrà foren, doncs, diverses en el panorama artístic català i parisenc de tombant de segle XIX, tant pel que fa a cadascuna de les individualitats, com per la coherència i força de la seva innovadora proposta conjunta. En primer lloc forçaren un nou canvi de valoració cap a un art més sensitiu que no pas reglat i, en segon lloc, iniciaren una saludable desjerarquització temàtica de primer ordre que es manifesta amb diverses intensitats segons cadascun d'ells. Esdevingueren la branca més prolífica i innovadora de la generació post-



JULI VALLMITJANA (1873-1937): *Paisatge de Sant Martí* (cap al 1894). Oli. Col·lecció Pichot-Sagi.

modernista, erigint-se en un potent relleu per a la precedent, projectant més enllà –especialment Mir i Nonell– els camins de renovació estètica que encetaren; Mir culminant-lo en un tipus de paisatgisme *au plein air* gairebé abstracte, i Nonell esdevenint fins a la seva prematura mort, el 1911, el principal artista català de la seva generació, prolífic i vital com pocs, pintor pur, interessat en les possibilitats cromàtiques i compositives de la pintura, de l'estil per damunt del tema, el postimpressionista català per definició. Ens queden les obres –i probablement no totes, amb la dificultat afegida de no poder sempre relacionar-les amb els títols dels catàlegs de l'època– que ens permeten, però, establir evidents similituds –malgrat les òbvies diferències entre cadascun d'ells– i coincidència d'objectius artístics. Si més no, el «moment curiós de la nostra evolució paisatgística» intuït per Casellas s'ha confirmat, amb escreix, com un dels més importants i fèrtils per a l'art català de final del segle XIX i començament del XX.

BARRI, M. J.; MENDOZA, C.; VIDAL, C.: *Nonell. Catàleg de l'exposició, Palau de la Virreina*, Ajuntament, Barcelona, 1981.

BENET, R.: *Isidro Nonell y su época*, Barcelona, Iberia, 1947.

BÉNEZIT, E.: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. Nouvelle édition*, Gründ, París, 1999.

BOU I GIBERT, Ll-E.: «Les anades de Nonell a París», dins *D'Art*, núm. 2, Barcelona, Universitat de Barcelona, maig del 1973.

Canals en el Museo de Arte Moderno de Barcelona. Exposición conmemorativa. Octubre-Diciembre, 1976 (Text de JAUME SOCÍAS PALAU), Barcelona, MAMB, Junta de Museus, 1976.

CASAS, R.; RUSIÑOL, S.; UTRILLO, M.: *Viatge a París*, Barcelona, Edicions de La Magrana, 1980.

Catàleg de pintura segles XIX-XX, Fons del *Museu d'Art Modern* (2 vol.), Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1987.

Catálogo de la Exposición Nacional de Indústrias Artísticas e Internacional de Reproducciones de Barcelona, Ayuntamiento Constitucional, Barcelona, 1892.

Catálogo de la segunda Exposición General de Bellas Artes, Ayuntamiento Constitucional, Barcelona, 1894.

CIRICI PELLICER, A.: *El arte modernista catalán*, Aymá, Barcelona, 1951.

CIURANS, E.: *Adrià Gual*, Infiesta editor, Barcelona, 2001.

DDAA: *Modernismo en Cataluña*, Edicions de Nou Art Thor, Barcelona, 1976.

DDAA: *Joaquim Sunyer. 1874-1956* (catàleg d'exposició), Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1983.

DDAA: *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, MNAC, Gabinet de Dibuixos i Gravats, Barcelona, 1992.

DDAA: *Joaquim Sunyer. La construcció d'una mirada* (catàleg d'exposició), MNAC/Fundació Cultural Mapfre Vida, 1999.

I Exposición General de Bellas Artes de Barcelona (catàleg d'exposició), Ayuntamiento Constitucional, Barcelona, 1891.

III Exposición de Bellas Artes é Indústrias Artísticas, Ayuntamiento Constitucional, Barcelona, 1896.

IV Exposición de Bellas Artes é Indústrias Artísticas. Catálogo ilustrado, Ayuntamiento Constitucional, Barcelona, 1898.

Exposición Isidro Nonell conmemorativa de L aniversario de la muerte del artista (catalèg d'exposició), Palacio de la Virreina, noviembre de 1962, Junta de Museos de Barcelona, Barcelona, 1962.

FLAQUER, S.; PAGÈS, M. T.: *Inventari d'artistes catalans que participaren als salons de París fins a l'any 1914*, Diputació de Barcelona-Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1986.

FONTBONA, F.: *La crisi del modernisme artístic*, col·lecció *Biblioteca de cultura catalana*, vol. 17, Curial, Barcelona, 1975.

FONTBONA, F.: *Mir*, col·lecció *Gent Nostra*, vol. 26, Edicions de Nou Art Thor, Barcelona, 1983.

FONTBONA, F.: *Nonell*, col·lecció *Gent Nostra*, vol. 51, Edicions de Nou Art Thor, Barcelona, 1987.

FONTBONA, F.: *Dos mestres i els seus deixebles. Antoni Caba i Pere Borrell del Caso*, Sala d'art Artur Ramon, Barcelona, 1991.

FONTBONA, F.: *Pidelasserra*, col·lecció *Gent Nostra*, vol. 86, Labor, Barcelona, 1991.

FONTBONA, F.; MANENT, R.: *El paisatgisme a Catalunya*, Destino, Barcelona, 1979 (Imatge de Catalunya).

FONTBONA, F.; MIRALLES, F.: *Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917*, col·lecció *Història de l'Art Català*, vol. VII, Edicions 62, Barcelona, 1985.

GUAL, A.: *Mitja vida de teatre, Memòries*, Aedos, Barcelona, 1960.

JARDÍ, E.: *Joaquim Mir*, Edicions Polígrafa, S. A., Barcelona, 1989.

JARDÍ, E.: *Nonell*, Edicions Polígrafa S. A., Barcelona, 1969.

MARAGALL, J. A.: *Història de la Sala Parés*, Editorial Selecta, Barcelona, 1975.

MARFANY, J. Ll.: *Aspectes del Modernisme*, col·lecció *Biblioteca de cultura catalana*, vol. 11, Curial, Barcelona, 1975.

MONTMANY, A.; NAVARRO, M.; TORT, M.: *Repertori d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1999 (Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica, LI).

Picasso: catálogo de pintura y dibujo, Museu Picasso de Barcelona, Barcelona, 1985.

PLA, J.: *El pintor Joaquín Mir*, Destino, Barcelona, 1944.

RÀFOLS, J. F.: *Modernismo y modernistas*, Ediciones Destino S. L., Barcelona, 1949.

RÀFOLS, J. F.: *Diccionario Biográfico de Artistas Catalanes desde la época romana hasta nuestros dias* (3 vol.), Editorial Millá, Barcelona, 1951.

SANDOVAL, A.; RAMON, A.: *Ramon Pichot (1871-1925)*, Sala d'art Artur Ramon, Barcelona, 1990.

SOCÍAS PALAU, J.: *Canals*, col·lecció Cadagua, Espasa-Calpe, Barcelona, 1976.

SOCÍAS PALAU, J.: *Modernisme a Catalunya. Pintura*, Edicions de Nou Art Thor, Barcelona, 1987.